

ADOLF RUDNICKI

O JĘZYKU I LITERATURZE JIDYSZ

W 1930 roku nowelkami drukowanymi w prasie debiutował Adolf Rudnicki, który 21 lat wcześniej urodził się jako Aaron Hirschhorn, najmłodszy syn Izaaka, gabaja na dworze cadyka Menasze Ungera z Żabna. Wydawany w tych latach *Słownik Królestwa Polskiego i innych ziem słowiańskich* precyzyjnie podawał liczbę ludności polskiej i żydowskiej zamieszkującej ten prowincjonalny podtarnowski sztetl: Polaków – 669, Izraelitów – 772. Należy przypuszczać, że w izolacjonistycznym chasydzkim środowisku pierwszym językiem, językiem domowym Aarona, był jidysz, drugim – hebrajski, uczony w chederze, a polski – dopiero trzecim. Dobrą znajomość polszczyzny, która otworzyła mu drogę do polskiej literatury, pisarz zyskał zapewne dopiero po przeniesieniu się rodziny do Tarnowa. Nie mógł się jej przecież nauczyć od chłopów, odwiedzających karcznię prowadzoną wówczas przez ojca. Sądzić trzeba, że jego znajomość świeckiej literatury jidyszowej była w tych latach znikoma. Co innego literatura religijna; proroków i Torę znał, jak wyznaje, na wrywki, kilka jego utworów jest kontynuacją tradycji midraszowej. A potem dokonał skoku, którym zastąpił wielopokoleniowy niekiedy proces asymilacyjny – wprost z getta trafił na warszawskie salony literackie.

Rudnicki nie jest historykiem literatury w języku jidysz. Ze środowiskiem żydowskich literatów bliższych kontaktów nie utrzymywał, poświęcił tylko jedną niebieską kartkę Efraimowi Kaganowskiemu, czasem wspomni o Perecu, Aszu, Deborze Vogel, ale literackim objawieniem będzie dla niego Kafka, czytany jako pisarz głęboko zanurzony w ludowej tradycji żydowskiej.

Wydaje się, że pierwszego wtajemniczenia w literaturę żydowską doświadczył Rudnicki przez teatr.

Późniejszy autor wyjątkowych recenzji i sylwetek aktorskich wyznaje w *Ślepym lustrze tych lat*.

Pierwszy teatr, który oglądałem był teatrem żydowskim. [...] Na aktora – nazywał się Ickowicz – spoglądałem jak na istotę zaziemską.

Ten pierwszy teatr wywołał burzę w domu. Ojciec był człowiekiem ogromnej pobożności i cały teatr w języku idysz¹ był mu wstrętny. Samo wysiadywanie razem mężczyzn i kobiet uważał za grzech o najgorszych konsekwencjach. Naśladowanie ludzi było dlań równoznaczne z obrazą istoty boskiej w człowieku, a więc grzechem najcięższym.

Jednakże po trzydziestu latach, kiedy z trzech milionów Żydów faszyzm pozostawił nieliczną garstkę, kiedy zniósł tamto życie niemal ze szczętem, dzisiaj, gdy raz jeszcze chcę odetchnąć światem ojca, mogę odnaleźć go jedynie w teatrze żydowskim, tak ojcu niegdyś nienawistnym. Teatr ten pozostał jedyną pamiątką po tamtym życiu².

Atmosferę spektakli Teatru Żydowskiego w dziesięć lat po wojnie wspomina jako rodzaj swoistego misterium:

poprzez aktorów, pod takt ich zdań, pieśni, zawodzeń, zgromadzeni oddają hołd zmarłym i swojej własnej młodości³.

1 >> Rudnicki stosuje w swoich tekstach różną pisownię nazwy języka żydowskiego. Zasadniczo we wcześniejszych tekstach dominuje pisownia „idysz”, w późniejszych – „jidysz”.

2 >> Adolf Rudnicki, *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*, Kraków 1956, s. 259–261.

3 >> Tamże, s. 261.

Specyfikę żydowskiego teatru i języka jidysz jako tworzywa opisuje metaforycznie, omawiając w tej samej niebieskiej kartce *Sen o Goldfadenie*:

Jeśli chodzi o Polaków albo Żydów nie rozumiejących języka, to jidysz wśród potoków muzyki, śpiewu i tańca spowijał ich leciutką mgłą, która zaostrzała jeszcze przyjemność; gdy ksiądz zaczyna mówić po łacinie, zachwyt kobiet wiejskich sięga szczytu. W dwudziestoleciu Stanisław Ignacy Witkiewicz wołał o stworzenie pogranicznego języka dla wyrażenia odrębności żydowskiego życia. Mówił także o oddziaływaniu przez mgłę⁴.

Rudnicki widzi teatr wszędzie, wszędzie widzi różnorako rozumianą grę. Głęboko przemyślany i uzasadniony jego artystyczną filozofią jest tytuł eseju o Ildzie Kamińskiej i jej teatrze: *Teatr zawsze grany*. Wspominając wrogi stosunek ojca do teatru, zauważa:

Ojciec mój mógł się oburzać na „komediantów” znieważających „święte imię”, ale „komediantom” wystarczyło pokazać, powtórzyć na scenie życie ojca, aby wykryć, iż było ono czystym teatrem, iż płynęło nurtem jakiejś ogromnej koncepcji artystycznej. [...] Stare kultury rozporządzają instrumentami o niezliczonych klawiszach, nawet niezdarna ręka coś z nich wydobędzie, cóż dopiero wprawna!⁵

Z francuskiego zbiorku tekstów poświęconych Ildzie Kamińskiej Rudnicki referuje artykuł, podkreślający zafascynowanie Kafki wschodnioeuropejską trupą teatralną, może właśnie Kamińskich, a jeśli nie – to z tamtą spokrewnioną, skuzynowaną:

Ci oberwańcy z Polski dokonali niemożliwej sztuki, wnieśli go [Kafkę] do zamku. Zachwycili go piosenkami, których nie słyszał od dzieciństwa, być może nie słyszał ich nigdy, a jednak znał je. [...] Jedno było pewne, całe życie czekał na tych biednych aktorów. Dusza mogła wreszcie zapłakać z zachwytu! Nie zadawała więcej pytań zrodzonych w klatce, wszystkie pytanie, które formułował, płynęły z klatki, w której żył.

Kraj, który mu odkryli, był także jego krajem. Byli tacy jak on, nie, byli lepsi. Niczego nie taili, nie pukali do obcych drzwi! Stali tam, gdzie świat ich postawił, i nie wiedli targów ze światem, który był, jaki był.

Wiedzieli, że są bezsilni, i przyjęli to do wiadomości. [...] Rozmrozili go ci oberwańcy. Uprzytomnili mu, jak żył on sam, jak żyli jego bliscy. Stan ten pogłębiał za pomocą masek, które z takim zapałem – po co? – nakładał⁶.


W niebieskiej kartce zatytułowanej *Pisane w Pradze* źródła szczególnej wyobraźni Kafkowskiej Rudnicki widzi w starej kulturze żydowskiej, a pokrewieństwo języka jidysz i niemieckiego postrzega jako ogromny walor, dzięki któremu pisarz nie musiał dokonywać międzykulturowego przekładu. Tego ostatniego atutu, jak można się domyślać, brakowało samemu Rudnickiemu:

4 >> Tamże, s. 268–269.

5 >> Tamże, s. 267–268.

6 >> A. Rudnicki, *Teatr zawsze grany*, Warszawa 1987, s. 63, 65.





Dora Dymant opowiada, iż jego [Kafki] głowa przepelniona była światami, o których współczesny Europejczyk nie ma pojęcia, że tkwiły w nich niuanse uczuć niedostępne dla kogo innego. Słowa, zdania legendy usłyszane w domu, od przyjaciół pchały w drogę, która się szybko zamykała, gdyż język był „zbyt młody”. Jeśli chodzi o język i cały tak zwany „krąg praski”, znajdowali się w uprzywilejowanej sytuacji w porównaniu z pisarzami, którzy wchodzili do innych języków; w niektórych domach niedawno wyzwolonych przez Józefa II z gett jeszcze mówiono w języku idysz, a ten miał wspólny korzeń z niemieckim, przejście mogło się więc odbyć względnie bezboleśnie. Bez omawiań, drogą najprostszą mogli przekazać to, czym nasiąkli, nowy język, który mógł ich wykołocić, stawiał tylko nieznaczne opory, nie musiał być tłumaczony⁷.

Smutną konkluzją rozważań o naturze języka jidysz i literatury w nim tworzonej jest konstatacja braku zainteresowania Polaków tą częścią dorobku współmieszkańców ich ziemi, a także świadomość jego nieprzetłumaczalności.

Na dobrą sprawę Szolem Alejchem czy Perec są nieprzetłumaczalni, trzeba by stworzyć nowy język polski zakotwiczony w Biblii, w Psalmach, w historii bardzo szczególnej, jedynej, trzeba by stworzyć język wytarzany w realiach wieków i krajów, aby zrozumieć odniesienia, aluzje mające swoją genezę w specyficznej historii, w specyficznej obyczajowości, pełnej zakazów, nakazów, drwin, przestroż, dowcipów – jeżeli się chce, aby, jak w oryginale, tekst lśnił⁸.

Przytoczoną przez Józefa Wittlina rozmowę z Szalomem Aszem:

Niebo w Otwocku... Czy pan wie, jakie niebo jest nad Otwockiem? Co będzie mi pan opowiadał o niebie w Fontainebleau...⁹

Rudnicki puentuje stwierdzeniem:

Poezja w jidysz zna sto Chagallowskich Witebsków położonych nad polskimi rzeczulkami. Wie o tym może wielka Ameryka, wie o tym mało kraj zanurzony w swojej zawsze otepiałej biedzie¹⁰.

Innym razem o tymże Aszu opowiada, że:

zaczynał pisać po polsku. Bywał w Kazimierzu jak Pankiewicz, Prus, Żeromski; to podobno za namową Żeromskiego przerzucił się na język żydowski. Niektórych ludowych i tradycyjnych treści nie da się jednak powiedzieć w innym języku, rozumiał to w porę.

I zaraz dodaje:

Gdzieś potem czytałem, że syn Asza wstydził się swego ojca za to właśnie, że ten pisał w jidysz¹¹.

W sparafrazowanym przez Rudnickiego wyminku z Szryftn Kaganowskiego, który pozostał wierny językowi żydowskiemu, pojawia się wspomnienie siostry pisarza, która, wychowana po polsku, żydowskiego nie znała, aż w wieku piętnastu lat odkryła ten język i zwodniczą siłę literatury w nim tworzonej.

Pokochała ją; stwierdziła, że idysz to wymarzony język dla wyrażania najcieńszych rysów charakteru i barw¹².

7 >> A. Rudnicki, *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki*, Warszawa 1967, s. 98.

8 >> A. Rudnicki, *Krakowskie Przedmieście pełne deserów*, Warszawa 1986, s. 44.

9 >> A. Rudnicki, *Teatr...*, s. 16.

10 >> A. Rudnicki, *Teatr...*, dz. cyt., s. 16.

11 >> A. Rudnicki, *Krakowskie...*, dz. cyt., s. 40.

12 >> A. Rudnicki, *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki*, Warszawa 1961, s. 124.

Kaganowski jest dla Rudnickiego symbolem losu pisarza żydowskiego po wojnie, pisarza, którego świat spłonął w pożarze i spłonęli czytelnicy, który został w przedziwny sposób wydziedziczony: w kraju ma za mało czytelników, wyjeżdża więc do Paryża, ale tam tylko mieszka. Rudnicki opisuje Warszawę, która kiedyś była naturalną scenerią akcji utworów pisarza. Taksówkarz błądzący po nowych ulicach konstatuje:

Kamień na kamieniu nie pozostał. Tam, gdzie była ulica, nie ma ulicy, gdzie są ulice, nigdy ich nie było. Dawniej mieszkali tu same nasze dobre ludzie... Kaganowski był śpiewakiem tych zgłiszcz w ich poprzednim wcieleniu, kiedy jeszcze były domami, ulicami, ludźmi. Warto go przeczytać, by zobaczyć, jak to kwitnienie wyglądało i za czym – po latach – można tęsknić. [...] Gdy dzisiaj czytam Kaganowskiego, zgłiszcza zmieniają mi się w domy, pustynia w miasto pełne nędzy, bólu, ale i – młodości¹³.

W kartce poświęconej Kaganowskiemu przyznaje Rudnicki, że wrażliwość tego prozaika na żydowski świat i literaturę, która jest jego świadectwem, pojawiły się wtedy, gdy ten świat zniknął. To świat, w którym czuje się religijny nerw, mistyczną pokusę, najwyraźniej przejawiającą się w twórczości Pereca, Leśmiana, Kafki. Tu cytuje Hodina, przyjaciela Kafki, który pisał, iż taki pisarz jak Kafka możliwy był tylko w świecie, w którym

łacińska jasność myślenia toczyła boje ze światem myśli Dostojewskiego [...], gdzie słowiańska melancholia, Talmud, mistycyzm katolicki, husycki purytanizm złożyły głębokie zmarszczki w twarzach ludzi...

i efektownie puentuje:

J.P. Hodin mógł sobie to napisać, ale my wiemy, że o każdym miasteczku galicyjskim czy podolskim dałoby się napisać to samo¹⁴.

W Krakowskim Przedmieściu pełnym deserów wspomina drobne zdarzenie, które miało miejsce kiedyś po wojnie. Znajomy ramiarz dał mu do ekspertyzy strzęp jakiejś książki

przekonany, że to tekst święty, może nawet biały kruk. [...] To *Lady Hamilton* – odpowiadam mu – powiastka napisana przez M. Hartmana, wydana przez Bibliotekę Groszową, Groszen Bibliotek, w Warszawie w 1930 roku. Masowa powiastka dla masowego czytelnika, który albo nie lubi odchodzić od swojego języka, albo nie zna innego¹⁵.

To prawie Schulz, ale Rudnicki nie poszedł dalej w dociekaniach nad istotą Autentyku. Ostatni rozdział polskich Żydów napisał rok 1968. Ktoś ze znajomych namawiał wtedy Rudnickiego, aby poszedł do ambasady holenderskiej i tam posłuchał języka, który ani się nie odrodzi, ani nie będzie zapisany.

Powinien pan koniecznie iść do Holendrów, usłyszysz pan język żydowski ludzi z Dolnego Śląska, jakiego pan dawno nie słyszał, język ludu, który wiele zniósł i zniesie jeszcze wiele. To ludzie z innego kruszcu niż inteligencja, to twardzi ludzie¹⁶.

Po 1968 Teatr Żydowski się zmienia.

W jakiś czas po wyjeździe aktorki [Idy Kamińskiej] uruchomiono teatr z inną ekipą, zasilaną przez nie-Żydów, których od razu rozpoznawano, gdyż jidysz nie jest językiem łatwym, zaś ilość hebraizmów w nim tak wielka, że wchodzi tylko w łepkę dziecka. Nie było to jednak aż tak ważne, gdyż kwestie podawano równocześnie w tłumaczeniu na język polski, a widownia ze słuchawkami na głowach przypominała raczej salę konferencyjną¹⁷.

13 >> Tamże, s. 142.

14 >> Tamże, s. 147–148.

15 >> A. Rudnicki, *Krakowskie...*, dz. cyt., s. 38.

16 >> A. Rudnicki, *Teatr...*, dz. cyt., s. 21.

17 >> Tamże, s. 25.

Tą obserwacją Rudnicki mocno podkreśla kulturową pustkę, która pojawiła się w miejsce niedawnego bogactwa.

Do końca drugiej wojny światowej ojczyznę prawdziwego słowa żydowskiego, duchową Ziemią Obiecaną był Wschód, Polska¹⁸.

Autor *Teatru zawsze granego* wskazywał na głębokie podobieństwo polskiej i żydowskiej wyobraźni eschatologicznej, znajdującej swój wyraz w dramacie:

Dybuk to kwiat dramaturgii żydowskiej. Nawiązuje do kabalistyki i wspiera się kostiumem chasydzkim. Ten *Dybuk* świeci dotąd jak brylant. Gdy Żydzi szukają swojej autentyczności, sięgają po tę właśnie sztukę [...].

Cmentarz – żywa postać sztuki – włączony jest do codziennej rzeczywistości getta. [...]

W tej symbiozie żywych i umarłych Żydzi przypominają Polaków. Prawda, dwie te społeczności żyją w sytuacji, w której pozostał im tylko Bóg.

Dybuk i *Dziady*, dwa portrety narodowe¹⁹.

Józef Wróbel – profesor UJ, autor książki *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004, opracował dla Biblioteki Narodowej tom Adolf Rudnicki, *Wybór opowiadań*, Wrocław 2009. Wiele swoich szkiców poświęcił problematyce literatury pogranicza polsko-żydowskiego.

18 >> Tamże, s. 38.

19 >> Tamże, s. 56.

